

LA PRIMERA COPLA REAL EN LA POESÍA CASTELLANA

MAXIMIANO TRAPERO

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

1. Las tres principales estrofas de la lírica española

Sobre el origen de las tres principales estrofas de la lírica española, lo que quiere decir de la literatura escrita en español, tanto sea en España como en Hispanoamérica, o sea, el soneto, el romance (valga aquí considerar al romance como estrofa) y la décima, siempre habrá disparidad de criterios y provisionalidad, pues no hay (no puede haber) una certificación que garantice fecha y lugar del nacimiento de una modalidad estrófica, surgida las más de las veces por pura casualidad, como resultado fortuito de una búsqueda o de ensayos varios de nuevas formas expresivas por parte de autores originales especialmente interesados en la métrica. De las tres, dos son metros netamente españoles, el romance y la décima, pues el soneto, como bien se sabe, aun habiéndose convertido en la estrofa más estimada y suprema de la lírica hispana, tuvo su origen en Italia y tuvo su primer ensayo por parte del Marqués de Santillana (1398-1458) en sus cuarenta y dos sonetos «hechos al itálico modo», si bien alcanzó la perfección y la plena adaptación a la lengua española muy posteriormente, por obra de poetas del pleno Renacimiento, como Boscán (1490-1542) y Garcilaso (1501-1536).

Del romance poco nuevo puede decirse, pues traspasa la literatura española toda desde fines del siglo XIV hasta la actualidad, y tanto en el ámbito de la escritura como en el de la oralidad. En metro de romance, tratando de imitar a los romances viejos, escribieron algunos de los principales poetas del Renacimiento, destacándose Juan del Encina. Un «nuevo» género de romances

[27]

AnMal, XXXIX, 2016-2017, págs. 27-61

crearon los poetas del Barroco, desdoblado el verso dieciseisílabo de los romances viejos en dos octosílabos hemistiquiales y agrupándolos en estrofas de a cuatro, y en él escribieron incontables poemas narrativos y líricos todos los grandes poetas de nuestra literatura: Cervantes, Lope, Góngora, Quevedo... Y así en los siglos XVIII y XIX. Y romances sueltos y hasta libros enteros con el título de *Romancero* han seguido escribiendo los poetas del siglo XX: Unamuno, Machado, Juan Ramón, Lorca, Gerardo Diego, Pedro Lezcano... Y en paralelo, pero no con menor altura poética, está el gran monumento del *Romancero Tradicional*, un verdadero patrimonio literario que la cultura española y panhispánica entrega al patrimonio cultural de la Humanidad.

2. La décima

Pero de la décima sí se pueden decir cosas nuevas, pues ni tiene una historia tan larga como el romance, ni menos una trayectoria tan continuada sin interrupción, ni ha sido un metro que se haya mantenido con vigor entre los poetas contemporáneos, al menos en España. Y eso a pesar de que la décima, como tal estrofa de diez versos octosílabos, ha contado con no pocos estudios y de autores relevantes en el ámbito de la investigación literaria.

A la décima se la ha considerado como una composición «tan perfecta como el soneto», aunque sin sus pretensiones heroicas: un «pequeño soneto» se le ha llamado. De la décima se ha dicho que es, de entre las estrofas octosílabas, la paralela al soneto, de entre las endecasílabas; o sea, la estrofa que posee «las proporciones más simétricas». Y aún se ha dicho que supera al soneto por cuanto posee las cualidades de una mayor libertad, pues tanto puede aparecer como estrofa única, conteniendo en sus diez versos una «historia» poética entera y autónoma, como estrofa en serie, desarrollando una historia narrativa de largo alcance. Y añadimos nosotros que la décima se ha convertido en la estrofa más cantada y elogiada de la literatura española e hispánica: más que el soneto, porque este no se canta; más que el romance, pues, aunque en este metro se han dicho y escrito muchas más cosas que en décimas, no ha recibido él, como género, los elogios que sí ha tenido la décima; y más que la copla, porque esta es simple y parece poca cosa. En síntesis: «El artificio de la décima —dijo Juan Millé— encierra una sabia variedad de sonidos, que se resuelve en una perfecta unidad, por una ordenación lógica, de matemática simetría»¹.

¿Dónde está el secreto encanto del octosílabo y de la décima?, se pregunta el chileno Fidel Sepúlveda, uno de los más agudos estudiosos de esta estrofa. «En su limpieza —se responde—; en su simplicidad». Y sigue:

¹ J. Millé y Giménez, «Sobre la fecha de invención de la décima o espinela», *Hispanic Review*, v, 1937, 40-51, pág. 40. Reproducido en J. Lara Garrido y G. Garrote Bernal, *Vicente Espinel. Historia y antología de la crítica*, II, Diputación Provincial de Málaga, 1993, págs. 573-584.

Una décima es una pieza simple y limpia. Cuando no lo es se nota de inmediato y el organismo de la poética tradicional rechaza cualquier cuerpo extraño. La décima, como diría Pablo Neruda, 'es simple como un anillo, clara como una lámpara'. Cualquier disonancia, descompás y desborde se nota, es noticia negativa en el ritual de la décima. La décima es un artefacto 'bien temperado', bien afinado, con todas las partes en su lugar. Es un lugar metonímico, donde el todo es la parte, y la parte es el todo. Nada sobra y nada falta, y cuando algo falta o sobra, se nota².

2.1. Clases de décimas

Pero no hay ni ha habido una sola clase de décimas. En la actualidad la palabra *décima* tiene una casi sinonimia perfecta con la palabra *espinela*, la modalidad de décima cuya creación se ha atribuido a Espinel, y de ahí su nombre, la que está conformada en la estructura de rimas y de periodos sintácticos de la manera *abba:ac:cddc*, y así lo reconoce para la actualidad cualquier manual de métrica española, y hasta lo dice el diccionario de la Real Academia de la Lengua. Mas una consulta más detenida a esos manuales de métrica nos revelará que ha habido y se han practicado a lo largo de la literatura española multitud de modalidades de décimas, bien fuera por la diversa combinación de las rimas, por la distinta organización del contenido poético en subgrupos estróficos o incluso por la modificación de la medida de los versos, pues si bien es verdad que el octosílabo es el verso absolutamente predominante, también se han ensayado décimas con versos hexasilábicos (las llamadas *decimillas*), versos anisossilábicos y hasta versos de cabo roto.

Desde un punto de vista histórico, cualquier tratado de métrica española registra para la estrofa de diez versos más de una decena de nombres: *décima*, *decena*, *décima clásica*, *décima antigua*, *décima afrancesada*, *décima italiana*, *décima aguda*, *décima-estancia*, *falsa décima*, *décima remodelada*, *copla real*, *doble quintilla*, *redondilla* y, naturalmente, también *espinela*.

2.2. Las primeras décimas «espinelas»

A la décima *espinela* le hemos dedicado nosotros un libro entero, cuyo título *Origen y triunfo de la décima*³ responde bien a su contenido, y más el subtítulo que reza: «*Revisión de un tópico de cuatro siglos y noticias de nuevas, primeras e inéditas décimas*». Como resumen de las ideas y conclusiones principales que ese libro contiene puede servir el texto de su contraportada, que reproducimos:

² F. Sepúlveda, *El canto a lo poeta a lo divino y a lo humano (Análisis estético antropológico y antología fundamental)*, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos y Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, Santiago de Chile, 2009, págs. 39-40.

³ M. Traperó, *Origen y triunfo de la décima: Revisión de un tópico de cuatro siglos y noticias de nuevas, primeras e inéditas décimas*, Universidad de Valencia/Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2015.

Es bien sabido que la décima tiene como segundo nombre el de *espinela* por atribuirse su creación a Vicente Espinel. Y así se ha venido repitiendo durante cuatro siglos hasta convertirse en un tópico. Una tibia objeción a este origen se propuso a mitad del siglo XX al atribuir las primeras décimas a Juan de Mal Lara, objeción que en este libro se desvanece por completo, pues esas décimas —un viacrucis de catorce estaciones— no son de Mal Lara. Sin embargo, se da a conocer aquí un nuevo poema de principios del siglo XVI, casi del todo inédito en la literatura española, que —ahora sí— adelanta en más de 70 años la primera documentación de esta estrofa que, nacida como «cult», ha llegado a convertirse en el «tercer género» de la poesía popular hispánica, tras el romancero y el cancionero. Pues, en efecto, la décima en el ámbito de la cultura oral y popular de los pueblos hispánicos (más en los de Hispanoamérica que en los de España) ha superado la simple condición de estrofa para convertirse en todo un género literario, en todo un «complejo cultural».

O sea, que sus creadores no fueron ni Mal Lara (este ni siquiera escribió décimas) ni Espinel. Las primeras décimas según el modelo de la *espinela* aparecen en un poema anónimo fechado hacia 1519, impreso en Salamanca por un supuesto alumno (o profesor) de su universidad, anónimo. Al poema se le conoce por el primer sintagma del largo título que el autor le puso: *Juyzio hallado y trobado*; puede adscribirse al género del *disparate* y consta de 73 estrofas, todas ellas décimas, de muy distintas modalidades en cuanto a las agrupaciones de versos y al sistema de rimas, pero muchas (no menos del 70%) tienen la perfecta estructura de la *espinela*.

Por tanto, la décima «*espinela*» puede documentarse en las primeras décadas del siglo XVI, aunque no será hasta las primeras décadas del XVII, es decir, un siglo después, cuando le llegue su triunfo, y éste le vendrá por vía de las *justas poéticas* que empezaron a proliferar por todas las ciudades españolas para conmemorar cualquier acontecimiento religioso o patronal que diera lustre y fama a la localidad, convocándose en ellas tanto los vates que querían darse a conocer como los poetas ya consagrados en la república de las letras españolas del momento: Lope, Góngora, Tirso, Mira de Amescua, Calderón... La primera justa poética en que se impone el metro de la décima «*espinela*» como uno de los ejercicios obligatorios en que los concursantes habían de probar su ingenio se celebró en Toledo en 1608, pero a partir de ella, esa clase de estrofa se convertirá en una norma.

3. La copla real

Mas la clase de décima que verdaderamente triunfa y se impone como modelo poético en la poesía española desde la segunda mitad del siglo XV y durante todo el siglo XVI es la llamada mayoritariamente *copla real*, pero también

doble quintilla, o quintilla doble, o quintillas apareadas, y en ocasiones *copla castellana* o simplemente *redondilla*, aunque nunca *décima* y menos, claro está, *espinela*. Hasta algunos historiadores y críticos de la literatura (Menéndez Pelayo, Cossío y otros) la han calificado (tan injustamente) de *falsa décima* al compararla con la que ellos consideraron única y verdadera *décima*, que no era otra que la «espinela».

En resumen: la *copla real* nace hacia la mitad del siglo xv, se señorea durante todo el siglo xvi y aun gana en las preferencias de los poetas del primer cuarto del siglo xvii, cuando la *décima* «espinela» empieza a tomarle el relevo⁴. Incluso puede decirse que en ese periodo de tiempo que llamamos Renacimiento, en el que con tanta fuerza entraron en España las modas italianizantes y el endecasílabo y el soneto en la poesía, el octosílabo y la *copla real* se convirtieron en formas preferidas por los poetas más castizos, los menos italianizantes, como Antón Montoro o Encina, por ejemplo, aunque no es escasa la nómina de autores que gustaron de ambas tendencias, la tradicional española y la innovadora italiana, y de ellos pueden ponerse por ejemplos Juan de Mena y Torres Naharro.

Más de un centenar largo de poetas se consignan en *El cancionero del siglo xv* de Brian Dutton⁵ como autores que practicaron la *copla real*, los más en poemas breves, pero algunos en poemas de grandes dimensiones, entre ellos Fray Íñigo de Mendoza (1425-1507) en las «coplas» de la *Vita Christi* o Diego de San Pedro (1437?-1498?) en *La Pasión trobada*⁶. *El Cancionero General* de Hernando del Castillo⁷ (aparecido primeramente en Valencia en 1511 y reproducido con muchas adiciones en años sucesivos en varios lugares) es la colección de poesía española más importante de ese tiempo, con cerca de mil poemas, entre ellos muchos en el metro de la *copla real*. El *Cancionero de Resende*⁸ (publicado en Lisboa en 1516 por García de Resende, a imitación del *Cancionero General* del Hernando del Castillo) reúne las composiciones de 286 poetas portugueses, algunos de los cuales también escriben en castellano. En él abundan las estrofas de diez versos: ninguna hay según el modelo de la «espinela», pero sí innumerables *décimas* con estructuras muy variadas (5+5; 4+6, 6+4, etc.), con predominio de la *copla real*. El *Juizio hallado y trobado*,

⁴ Nada nuevo aporta en cuanto a su origen el último estudio que conocemos sobre la *copla real* (J. M. Valero Moreno, «Las formas estróficas de la poesía cortesana», en *Historia de la métrica medieval española*, coordinado por F. Gómez Redondo, Cilengua, San Millán de la Cogolla, 2016, págs. 533-535), a la que apenas si le dedica página y media.

⁵ B. Dutton, *El cancionero del siglo xv (c. 1360-1520)*, Universidad de Salamanca/Biblioteca española del siglo xv, Salamanca, 1991, 7 vols.

⁶ Diego de San Pedro, «La Pasión trobada por Diego de Sant Pedro, en la cual van enxeridas algunas razones contemplativas, puestas a fin de provocar a más devoción a los que la leyeren y oyeren», en D. S. Severin y K. Whinnom (eds.), *Diego de San Pedro. Obras Completas*, III: *Poesías*, Clásicos Castalia, Madrid, 1979, págs. 99-238.

⁷ J. González Cuenca (ed.), *Hernando del Castillo. Cancionero General*, Castalia, Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, Madrid, 2004, 5 vols.

⁸ A. J. Gonçalvez Guimarães (ed.), *García Resende. Cancioneiro Geral*, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1516/1915, 5 vols.

poema anónimo de h. 1519 de 73 décimas, que tanto interés tiene para nosotros por cuanto se ha revelado como el primero en que aparece la décima según el modelo «espinela», contiene también 16 estrofas que son perfectas *coplas reales*. Sebastián de Orozco escribió un *Cancionero* (compuesto entre 1547 y 1577)⁹ en el que, según sus editores Labrador, DiFranco y Morillo-Velarde, «predominan las coplas reales: de los 380 poemas que contiene el manuscrito, 305 adoptan esta forma». Pedro de Padilla (1540-1599?) practicó todos los géneros poéticos de su época y escribió en todos los metros habidos y por haber, y entre todos ellos, la *copla real* ocupa un lugar protagónico, como así lo reconocen sus editores modernos Labrador y DiFranco. También Cervantes fue muy practicante de la copla real: *La Galatea* (publicada en 1585) contiene muchas, muy especialmente el libro VI en que los pastores se proponen cantar para alegrar el camino, y lo hacen en este metro. Hasta Vicente Espinel fue autor de coplas reales, aunque él las llamara «redondillas», como así aparecen en sus *Diversas rimas* de 1591.

No todos los tratados históricos sobre la métrica de la poesía española están plenamente de acuerdo en fijar las características de la *copla real*, pero sí es mayoritario el criterio siguiente: la *copla real* tiene una característica diferencial y fija: la estructura de una doble quintilla, frente a la «espinela» que está basada en la estructura de dos redondillas con un «puente» de dos versos que le sirve de enlace. En la copla real predominan las de cuatro rimas, aunque puede haber de cinco (y rarísimamente de tres); el sistema de rimas es independiente por cada quintilla, llegando a constituirse a la plena libertad del poeta, sobre todo en la segunda semiestrofa, pero lo que no puede contravenirse es la unión «temática» de las dos quintillas.

Nada se dice de este tipo de estrofas en la parte de la *Gramática* de Nebrija dedicada a los aspectos métricos de las *coplas* de la poesía castellana¹⁰, y poco más que nada en el *Arte poética* de Encina, pero al menos en el de éste puede encontrarse la etimología de la expresión *copla real*. Dice Juan del Encina en el cap. v de su *Arte de poesía castellana* (1497)¹¹ que se llama *copla* «adondequiera que ay ayuntamiento de pies», o sea, de versos, pues *copla* «quiere decir cópula o ayuntamiento»; y que cuando los versos no tuvieren más de ocho sílabas «llamarle hemos de *arte real*»; de donde, etimológicamente, de ser de aplicación literal aquí las palabras de Encina, la *copla real* no sería más que un tipo de estrofa de arte menor.

Es en el *Arte poética española* de Juan Díaz Rengifo, publicado en Salamanca en 1592, justo un siglo después de los primerizos tratados de Nebrija y de Encina, en donde por vez primera se define explícitamente la *copla real*.

⁹ S. de Orozco, *Cancionero* (ed. de J. J. Labrador Herraiz, R. A. DiFranco y R. Morillo-Velarde Pérez), Consejería de Educación, Ciencia y Cultura, Toledo, 2010, pág. 38.

¹⁰ A. de Nebrija, *Gramática de la lengua castellana* (ed. de A. Quilis), Editora Nacional, Madrid, 1980, págs. 158-160.

¹¹ Juan del Encina, *Arte de poesía castellana*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <<http://cervantesvirtual.com/>>.

Y recuérdese que este *Arte poética* de Rengifo, reeditado muchas veces, se convirtió en la obra de didáctica poética de mayor influencia durante todo el siglo XVII, una especie de vademecum que los poetas debían de seguir en los asuntos métricos y poéticos. De la *copla real* dice Rengifo¹² que «se compone de dos redondillas de a cinco versos», cada una de las cuales puede llevar «unas mismas consonancias, o la una unas, y la otra otras», pero añade que esto último «es mejor, porque así lleva más variedad la poesía», aunque advierte que una vez que el poeta elige uno de esos sistemas lo ha de proseguir «hasta que se acabe el canto», y aún añade que cuando la composición fuera larga el poeta ha de procurar «mudar alguna consonancia al principio de cada uno... la cual da particular gracia al metro, y gusto al que le leen». Y dice finalmente que de este género de coplas «están llenos los libros». Y pone como ejemplo de *copla real* la siguiente estrofa con el sistema de rimas *aabba:cddcd*:

Quien se atreve a navegar
 en tan peligroso mar,
 donde el piloto es incierto,
 ¿hay peligros en el puerto,
 no menos que en alta mar?
 Donde navegas de fuerte,
 que te ves cada momento
 entre las ondas y el viento,
 tragando la dura muerte,
 o viniendo con tormento.

De esta concepción tan estricta de la *copla real* por parte de Rengifo, como décima formada por dos quintillas, se pasa en la más general de la *Métrica española* de Navarro Tomás¹³, que tanto contempla la modalidad de las dos quintillas (5+5) como la de dos semiestrofas (4+6) formadas por «una redondilla» (*abab* o *abba*) y «otra cuarteta a la que se adicionan dos versos variablemente colocados» (*baabbb* o *acceca* o *acceca*). Precisa Navarro Tomás que esta segunda modalidad de estructura 4+6 es la más antigua, correspondiente a la primera mitad del siglo XV, mientras que la modalidad de estructura 5+5 aparece a mitad de este siglo, «con dos rimas distintas en cada parte», siendo la combinación de rimas muy variable, aunque «la segunda semiestrofa pasaba por mayor número de modificaciones que la primera». Añade a todo esto Navarro Tomás que la primera y única muestra de esta modalidad de *copla real* aparece en una de las últimas adiciones del *Cancionero de Baena* atribuida a Juan de Viena (*sic*); y que fue después de Juan de Mena cuando «la copla 5+5 quedó establecida de manera general» y fue continuada por Estúñiga, Álvarez Gato, Gómez Manrique, Íñigo de Mendoza, etc. Y concluye Navarro Tomás:

¹² J. Díaz Rengifo, *Arte poética española*, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural del Ministerio de Cultura, Madrid, 1977 [edición facsimilar de la de 1606], cap. xxiii.

¹³ T. Navarro Tomás, *Métrica española*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1972, págs. 130-132.

El tipo simétrico *abaab:cdccd*, iniciado en el *Canc. Baena* y repetido con preferencia por Juan de Mena fue destacándose sobre las demás combinaciones hasta hacerse reconocer como representación característica de la *copla real* y como una de las estrofas más peculiares de la poesía castellana del siglo xv.

4. Los *Cancioneros* de hacia la mitad del siglo xv

Una gran parte de la poesía del siglo xv se publicó en *Cancioneros*, ya fueran colectivos o individuales, y participa, por tanto, de esas dos características cuyas que se han convertido en tópico: es una poesía artificiosa y convencional y tiene como temática principal «el amor cortés».

Asombra el número extraordinario de poetas documentados en este periodo: «Ha llegado a nosotros —dice Deyermond—, en todo o en parte, la obra de unos setecientos autores, y sabemos que bastantes otros compusieron poemas hoy perdidos. No solo es ése un número mucho mayor que el conocido en cualquier otro país europeo de la época, sino que verosímilmente supera el del conjunto de los poetas ingleses, franceses y alemanes del momento»¹⁴. Sin embargo, tal como dice Navarro Tomás, de entre esa masa inmensa de versificadores, apenas se guarda memoria «del diestro Villasandino, del noble Marqués de Santillana, del culto Juan de Mena y de los distinguidos Gómez y Jorge Manrique»¹⁵.

Otra vertiente muy distinta de la poesía castellana de la segunda mitad del siglo xv es la de tipo satírico, y también en esto la *copla real* fue un metro especialmente preferido por los poetas. Quizás la figura principal en esta vertiente sea la de Antón Montoro «el Roper» (1404-1477), pero también otros nombres bien conocidos, como Rodrigo Manrique (1406?-1476), hermano de Gómez Manrique y padre del autor de las famosas *Coplas* a su muerte, Juan Álvarez Gato (1440-1509), Hernán Mexía (1424?-1500?), Juan Valladolid (1410-1477?), Pere Torrellas (1420-1492), etc.¹⁶

Por lo que a nuestro asunto interesa, cuatro son los principales *Cancioneros* colectivos e individuales que se han conservado de hacia la mitad de ese siglo xv y en los que vamos a indagar en la primera documentación de la *copla real*:

1. El *Cancionero de Baena* fue reunido por Juan Alfonso de Baena, escribano de la corte de Juan II, hacia 1430, aunque el único códice que se conserva en la Biblioteca Nacional de París (PN1), con importantes adiciones, es de hacia 1465.

¹⁴ A. Deyermond, «La poesía del siglo xv», en F. Rico, *Historia y crítica de la literatura española*, I: *Edad Media*, Editorial Crítica, Barcelona, 1979, 295-309, pág. 296.

¹⁵ T. Navarro Tomás, *op. cit.*, pág. 113.

¹⁶ Una buena antología de esta clase de poesía es la de Rodríguez Puértolas (J. Rodríguez Puértolas, *Poesía crítica y satírica del siglo xv*, Castalia, Madrid, 1981).

Contiene 646 composiciones, siendo el más nutrido de todos los cancioneros del siglo xv. Seguimos la edición de Brian Dutton y Joaquín González Cuenca¹⁷.

2. El *Cancionero de Palacio*, reunido por un autor anónimo hacia 1440, es el más antiguo entre los que han sobrevivido como tales «cancioneros»¹⁸; contiene 333 composiciones y es considerado como el más representativo del ambiente cortesano y de los gustos generales de la primera mitad del siglo xv. Seguimos la edición de Ana M^a Álvarez Pellitero¹⁹.

3. El *Cancionero de Estúñiga*, reunido por el aragonés Lope de Estúñiga entre 1460 y 1463; contiene 164 composiciones de poetas representantes del espíritu literario y de los gustos poéticos de la corte napolitana del rey Alfonso V el Magnánimo. Seguimos la edición de Nicasio Salvador Miguel²⁰.

4. El *Cancionero* del poeta Antón de Montero, apodado «el Ropero», nacido hacia 1404 y muerto en 1477, reúne la obra de este poeta, dispersa por más de una veintena de cancioneros de la época. Este *Cancionero*, por tanto, no es el resultado de una compilación hecha por el propio autor de su propia obra o por otro poeta de su época, como sí lo son los tres *Cancioneros* precedentes. La obra de Antón Montoro, representada aquí por 146 composiciones, se aparta tanto por su temática como por su poética del estilo «cancioneril» de los otros tres *Cancioneros* mencionados, siendo este autor lo más cercano que pueda imaginarse a lo cotidiano y a la espontaneidad («especialista en mendicidad poética» se le ha llamado), con una fuerte carga de crítica y hasta de sátira. Seguimos la edición de Marcella Ciceri y Julio Rodríguez Puértolas²¹.

Todos ellos, más toda la poesía del siglo xv, están representados en la monumental y magistral obra de Brian Dutton *El cancionero del siglo xv: c. 1360-1520*. Por el título se advierte que el núcleo temporal contemplado es, efectivamente, el siglo xv, pero ya se ve que se extiende a cuatro décadas anteriores del siglo xiv y a dos décadas posteriores del siglo xvi, incluyendo el *Cancionero general* de Hernando del Castillo. De ese *cancionero* de Dutton ha extraído Fredo Arias de la Canal todas las estrofas que ha considerado ejemplos de *copla real* en un meritorio trabajo al que ha puesto por título *La copla real en Castilla del «Cancionero del siglo xv»* ([de] Brian Dutton)²². No dice Arias de la Canal el número de décimas recopiladas, y que nosotros estimamos en un número aproximado a 2.200 estrofas, correspondientes a 301 composiciones poéticas

¹⁷ B. Dutton y J. González Cuenca (eds.), *Cancionero de Baena = Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Visor Libros, Madrid, 1993.

¹⁸ B. Dutton, «El desarrollo del *Cancionero General* de 1511», en *Actas del Congreso Romancero-Cancionero (Ucla 1984)*, 1, Ediciones José Porrúa Turanzas, Madrid, 1990a, 81-96, pág. 85.

¹⁹ A. M^a Álvarez Pellitero (ed.), *Cancionero de Palacio (Ms. 2653, Biblioteca Universitaria de Salamanca)*, Junta de Castilla y León, Salamanca, 1993.

²⁰ N. Salvador Miguel (ed.), *Cancionero de Estúñiga*, Alhambra, Madrid, 1987.

²¹ M. Ciceri y J. Rodríguez Puértolas (eds.), *Antón de Montero. Cancionero*, Universidad de Salamanca, 1991.

²² F. Arias de la Canal, *La copla real en Castilla del «Cancionero del siglo xv (de Brian Dutton)»*, Frente de Afirmación Hispanista A. C., México, 2015.

(éstas si consignadas); tampoco señala en las páginas introductorias el modelo estrófico «canónico» de la *copla real*, lo cual es lógico, pues ningún tratado de arte poética lo había fijado; lo que sí resulta llamativo es la división que el autor hace de su libro en tres partes, de acuerdo a los tres «modelos» estróficos variantes principales de la décima, según la rima, a saber:

1. abaab:cdccd
2. abbab:cddcd
3. abbab:cdccd

¿Son solo estos tres los modelos de la *copla real* en el siglo xv? En absoluto. Hasta veinticinco modalidades de la *copla real* pudo contar Jesús Orta Ruiz en el antiguo *Cancionero castellano del siglo xv* de Fouché-Delbosc después de varios años de búsqueda curiosa²³. Y hasta 40 variedades de décimas según la estructura estrófica de la *copla real* me ha dicho Arias de la Canal, en comunicación personal, que ha consignado en *El cancionero del siglo xv* de Dutton. Esas modalidades o variedades de la *copla real* han de entenderse en cuanto al sistema de rimas, no a la agrupación semiestrófica fija de 5+5, tal cual había dicho Rengifo en su *Arte poética* a principios del siglo xvii y tal como confirma Navarro Tomás en su libro clásico sobre la métrica española: que el sistema de rimas de la *copla real* queda a la libre voluntad del autor, y que esa variedad se multiplica especialmente en la segunda semiestrofa, pues así «lleva más variedad la poesía» y «da particular gracia al metro, y gusto al que le leen», como precisó Rengifo.

Desde el punto de vista de las rimas, no podría decirse cuál fue la fórmula más seguida, pues cada autor practica distintas modalidades en cada una de sus composiciones particulares, variándola incluso dentro de una misma composición larga. Lo que sí es característica definidora de la *copla real* es la doble quintilla, que no es lo mismo que dos quintillas seguidas, como en algunos *Cancioneros* aparecen transcritas, pues en este caso la unidad métrica (es decir, la unidad métrica y poética) es solo la estrofa de cinco versos, mientras que en la *copla real* la unidad métrica es la estrofa de diez versos, en donde se expresa el unitario contenido poético.

5. En busca de la primera *copla real*

En la búsqueda, pues, de la primera *copla real*, hemos preferido ir directamente a los *Cancioneros* que se recopilan hacia la mitad del siglo xv, lapso temporal en que todos los autores afirman que aparece. Y preferimos esta opción en vez de ir al maremagum de *El cancionero* de Dutton, pues el periodo temporal

²³ J. Orta Ruiz y M. Trapero, «Origen de la décima», en M. Trapero (coord.), *La décima: Su historia, su geografía, sus manifestaciones*, Centro de la Cultura Popular Canaria y Cámara Municipal de Évora, Santa Cruz de Tenerife, 2001, pág. 18.

que él contempla es mucho más amplio al que realmente interesa al objeto descrito, a más que esa búsqueda ya la hizo Arias de la Canal.

El espacio temporal al que hemos limitado nuestras pesquisas va desde la primera década de 1400 en que se documentan los «dezires» de Alfonso Álvarez de Villasandino, el poeta más antiguo de los recopilados en el *Cancionero de Baena* y al que el propio recopilador califica de «el muy sabio e discreto varón e muy singular componedor en esta muy graçiosa arte de la poetría e gaya çiençia»²⁴, hasta 1463, fecha final estimada para el *Cancionero de Estúñiga*.

Pero las dificultades empiezan a asañarnos por doquier. Sabemos las fechas (aproximadas) de la recopilación de cada uno de esos cuatro *Cancioneros*, y por tanto podemos ponerlos en orden cronológico, tal cual hemos hecho más arriba. Sabemos también (con algunas excepciones) las fechas de nacimiento y muerte de cada uno de los autores contenidos en cada uno de esos *Cancioneros* que escribieron en décimas, y por tanto también podemos ponerlos en orden cronológico, tomando como fecha inicial la de sus respectivos nacimientos, pero teniendo en cuenta también las de sus muertes como fecha final en que pudieron componer sus obras²⁵, y también esto podemos ponerlo en orden cronológico:

1350-1425: Alfonso Álvarez de Villasandino
1375-1434: Juan Alfonso de Baena
1384-1456: Alonso de Cartagena
1390-1450: Juan Rodríguez del Padrón
1390-1453: Álvaro de Luna
1395?-1450: Pedro de Santafé
1398-1458: Íñigo López de Mendoza Marqués de Santillana
fines del siglo XIV-1449?: Fernán Manuel de Lando
1400-1450: Juan Agraz
principios del siglo XV-¿?: Pedro del Corral
principios del siglo XV-1462: Juan de Tapia
1404-1477 o 1483: Antón de Montoro
1406?-1476: Rodrigo Manrique
1407-entre 1477 y 1480: Lope de Estúñiga
primera década del XV-1468: Juan de Padilla
1410-1474 o 1484: Fernando de Guevara
1410-1477: Juan de Valladolid
1411-1456: Juan de Mena
1412-1490: Gómez Manrique
1413-1474: Pero Guillén de Segovia
1416-1475: Fernando de la Torre
1420-1492: Pere Torrellas

²⁴ B. Dutton y J. González Cuenca (eds.), *op. cit.*, pág. 11.

²⁵ Varias han sido las fuentes documentales que hemos consultado para este concreto asunto, y como no siempre han sido coincidentes, hemos optado por las que mayor crédito nos merecen, que son las de los estudios específicos de cada autor.

1424?-1500?: Hernán Mexía
 1425-1507: Fray Íñigo de Mendoza
 antes de 1430: Juan García de Vinuesa (*Can. Baena*)
 1430 > 1465: *Cancionero de Baena*
 1433?-1496?: Álvarez Gato
 1437?-1498?: Diego de San Pedro
 1438: *La Coronación* de Juan de Mena
 antes de 1440: Alfonso de Montoro (*Canc. Palacio*)
 antes de 1440: Gonzalo de Torquemada (*Canc. Palacio*)
 antes de 1440: Sarnés (*Canc. Palacio*)
 1440: *Cancionero de Palacio*
 1440-1509: Jorge Manrique
 1440-1509: Juan Álvarez Gato
 antes de 1460: Carvajal (o Carvajales) (*Canc. Estúñiga*)
 antes de 1460: Juan de Villalpando (*Canc. Estúñiga*)
 antes de 1460: Diego del Castillo (*Canc. Estúñiga*)
 1460-1463: *Cancionero de Estúñiga*
 1468-1529: Juan del Encina
 1496: *Cancionero* de Juan del Encina
 ¿?-después de 1497: Comendador Román

Incluso, tras un minucioso rastreo identificador por nuestra parte, conocemos los ejemplos concretos de coplas reales que se contienen en cada uno de esos *Cancioneros* y los nombres de sus correspondientes autores. Pero no sabemos, ni nadie puede decirlo, en qué fecha exacta compuso cada autor ese poema escrito en coplas reales (salvo rarísimas excepciones, bien porque lo diga el propio autor o porque el poema haga referencia a un hecho histórico concreto), ni siquiera el punto exacto que esa composición ocupa dentro de la obra total de cada autor. Apenas Dutton, en el descomunal esfuerzo que tuvo que hacer para recoger, clasificar y ordenar la poesía toda del siglo XV, trabajo que podría calificarse sin par en la historia y crítica de la literatura española, apenas —repetimos— pudo datar la fecha de unos pocos poemas, y que por lo que a nuestro corpus afecta se reduce a tres únicos casos: el poema ID1482 que empieza «Señor alto, Rey de España», de Juan Alfonso de Baena, con fecha estimada de 1423 (con el comentario que nosotros hacemos en nota siguiente), el poema ID0161 que empieza «Rey virtud, rey vencedor», de Juan de Mena, fechado en 1445, y el poema ID0340 que empieza «Non puedo sufrir tal yerro», también de Mena, fechado en 1446.

La tarea, pues, en algo se podría comparar a la encomienda de encontrar una aguja en un pajar o, para no entremeter el metal, de averiguar cuál es la paja más larga. Y añadimos que nuestra búsqueda se amplió a cualquier tipo de estrofa de diez versos octosilábicos, si bien la atención mayor la pusimos en las coplas reales. Veámoslo punto por punto.

5.1. Cancionero de Baena

Todos los que se han ocupado de este asunto señalan el *Cancionero de Baena* como el lugar en que por vez primera aparece la copla real. Así lo hace, por ejemplo, en primer lugar, Dorothy C. Clarke, quien dijo: «El único ejemplo de la verdadera *copla real* que se encuentra en el *Cancionero de Baena* y que fué tan popular después de este período, es de Juan de Mena (*abaabcdccd*)». Y copia la décima:

*Estas coplas fiso Juan de Mena
quando el sseñor Rey ovo triumpho e vitoria...*

Rey virtud, Rey vençedor,
príncipe nunca vençido,
sólo vos a quien sseñor,
victoria dando rygor,
clemençia ffyso sofrido,
çessárea çelssytud,
super augusta colupna,
dé vos Dios mucha salut
pues nos da vuestra virtut
tregua contra la fortuna.

Y añade Clarke: «Nótese que se llama sencillamente *copla*»²⁶, lo que es verdad, pues ni Mena ni ninguno de los poetas del siglo xv que usaron la doble quintilla la llamaron nunca *copla real* ni menos *décima*.

En efecto, esa es la primera de las tres décimas de la composición nº 471 del *Cancionero de Baena*, titulada «Estas coplas hizo Juan de Mena cuando el señor Rey ovo triumpho e vitoria de los que contra él se pusieron en la batalla de Olmedo, año de quarenta e çinco» (Dutton ID0161). Y a esta misma estrofa se refiere también José María de Cossío en su estudio sobre *La décima antes de Espinel*: «En el *Cancionero de Baena* —dice— aparece por primera vez el tipo de copla real o doble quintilla, que se ha confundido a veces con la décima [espinela], y que conviene al llegar aquí poner en claro este pequeño problema»²⁷.

Por su parte, Navarro Tomás señala esta misma composición, pero con unas precisiones nuevas: «En el *Canc. Baena* sólo figura este tipo de copla [copla real] en una poesía incluida entre las últimas adiciones de la colección y atribuida a Juan de Viena (*sic*)»²⁸.

²⁶ D. C. Clarke, «Sobre la espinela», *Revista de Filología Española*, XXIII, 1936, 293-304, págs. 298-299. Reproducido en J. Lara Garrido y G. Garrote Bernal, *op. cit.*

²⁷ J. M.^a de Cossío, «La décima antes de Espinel», *Revista de Filología Española*, XXVIII, 1944, 428-454, pág. 434.

²⁸ T. Navarro Tomás, *op. cit.*, pág. 131.

Y otros autores, como Rodríguez Marín²⁹, reiteran de una manera mucha más genérica que los primeros autores en usar de la copla real fueron Juan de Mena, Torres Naharro y Juan Fernández de Heredia.

Pero los autores citados se guiaron por ediciones del *Cancionero de Baena* muy anticuadas que hoy han sido superadas y corregidas en aspectos fundamentales por la más moderna y acreditada de Dutton y González Cuenca³⁰. El único códice conservado de ese *Cancionero* es de h. 1465, pero que contiene numerosas composiciones posteriores a la colección reunida propiamente por Juan Alfonso de Baena y que se estima finalizó h. 1430. Y una de esas adiciones posteriores a Baena es justamente el poema nº 471 atribuida a Juan de Mena. Luego no puede ser tenida en cuenta esa composición, al menos de momento, como primera muestra de la copla real. Más cuando los nuevos editores del *Cancionero* constatan que Baena no incluyó en su original poemas ni de Mena ni del Marqués de Santillana. Y mucho más cuando la batalla de Olmedo sobre la que trata el poema tuvo lugar en 1445.

Igualmente los nuevos editores del *Cancionero de Baena* deshacen la atribución del poema nº 471 a un inexistente Juan de Viena citado por Navarro Tomás, que es errata de lectura por el verdadero Juan de Mena.

Nuestra revisión del *Cancionero de Baena* arroja la siguiente lectura:

1. Predominan con mucho las décimas según la estructura 4+6, con rimas variables, es la llamada *décima antigua*. Son los poemas siguientes:

Nº 260: «Pregunta de Ferrant Manuel contra Juan Alfonso»; poema de 4 décimas y una finida, rima *abba:accccd*. Primer verso: «En coplas llenas de azogue».

Nº 261: «Respuesta de Juan Alfonso contra Ferrant Manuel»; poema de 4 décimas y una finida. Primer verso: «Señor, pocas noches yogue». Las décimas constan de solo tres rimas, pero su estructura tanto puede leerse en la estructura 4+6 (*abba:acccca*) como 6+4 (*abbaac:ccca*). Podrá verse en la primera de ellas:

Señor, pocas noches yogue
en estudio como tonso
por vuestro dezir asconso,
del qual su traslado trogue.
Por ende, non se derroge
mi saber, que non se unda,
ca si mi lengua circunda
desatando la coyunda,
si replico otra segunda,
juro a Dios que vos ensogue.

²⁹ F. Rodríguez Marín, «La espinela antes de Espinel», *Ensaladilla. Menudencias de varia, leve y entretenida erudición*, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1923, págs. 121-130. Reproducido en J. Lara Garrido y G. Garrote Bernal, *op. cit.*, pág. 560.

³⁰ B. Dutton y J. González Cuenca (eds.), *op. cit.*

Nº 263: «Dezir de Ferrant Manuel contra Juan Alfonso a fin que non respondiera»; consta de 6 décimas y una finida, rima *abba:accdd*. Primer verso: «Johan Alfonso, alçad la cara».

Nº 285: «De Ferrant Manuel de Lando a Villasandino»³¹; consta de 7 décimas y una finida, con rima *abba:accdd*. Primer verso: «Filósofo palançiano».

Nº 578: «Otro dezir que fizo Alfonso Álvarez [de Villasandino]»; consta de 4 décimas en las cuales los dos últimos versos encierran una sentencia popular; rima *abab:bcbdd*. Primer verso: «Sin pavor muy codiçioso». Se trata de un poema que no está ni en el original de Baena ni en el código de París (PN1), los editores lo incorporan como «suplemento» porque «quizá estaba en los folios que faltan» y porque es, además, de un autor muy representado en el original de Baena (Dutton ID2686).

2. Poemas con décimas de estructura 5+5, la *copla real*, solo hay dos:

Nº 357: «Petición que fizo e ordenó el dicho Juan Alfonso de Baena al Rey nuestro señor»; contiene 3 décimas y una finida, con rima *abba:cccaa*. Primer verso: «Señor alto, Rey de España». Los editores identifican este poema como ID1482 de Dutton³² y señalan la fecha de su composición en el año 1423³³.

Nº 471: «Estas coplas fizo Juan de Mena quando el señor Rey ovo triunpho e vitoria de los que contra él se pusieron en la batalla de Olmedo, año de quarenta e çinco»; son 3 décimas con rima *abaab:cdced*. Primer verso: «Rey virtud, Rey vencedor». Es la composición comentada antes y citada como la primera copla real por Clarke, Cossío y Navarro Tomás. Pero ya dijimos que no figura en el original de Baena y que no puede ser anterior a 1445, fecha en que se celebra la batalla de Olmedo sobre la que trata el poema (Dutton ID0161).

3. Por tanto, considerando las circunstancias dichas en cada una de esas composiciones y teniendo en cuenta la cronología conocida de cada uno de sus respectivos autores, podemos concluir que, por lo que al *Cancionero de Baena* respecta:

a) En cuanto a la *décima antigua* (4+6), tres son los autores: Juan Alfonso de Baena (1375-1434), Ferrant Manuel de Lando (¿?-1449) y Alfonso Álvarez

³¹ Esta composición carece de título pero los editores la atribuyen «con toda probabilidad» a Fernán Manuel de Lando.

³² B. Dutton, *El cancionero del siglo XV (c. 1360-1520)*.

³³ Esta fecha requiere de un comentario. El poema que se inicia «Señor alto, Rey de España» (ID1482) no lleva ninguna fecha en *El cancionero del siglo XV* de Dutton; la fecha de 1423 se asigna a los poemas siguientes ID1483 «Señores discretos a gran maravilla», ID1484 «Fernand Manuel, por que se publique» e ID1485 «Señor Juan Alfonso, pues anda el repique», los tres de arte mayor (correspondientes a los nº 358, 359 y 360 de la edición del *Cancionero de Baena*). Ahora bien, como todos estos poemas se corresponden a la sección «Requēstas: Aquí se comiençan las cançicas e dezires e preguntas e requēstas que fizo e ordenó en su tiempo Johan Alfonso de Baena» con que el propio Baena ordenó su *Cancionero*, y el poema «Señor alto, Rey de España» es justamente el primero de la sección, parece lógico atribuirle también la fecha de 1423.

de Villasandino (1350-1425). Como quiera que las tres primeras composiciones (nº 260, 261 y 263) son objeto de preguntas y respuestas entre Baena y Lando, y la cuarta composición (nº 285) es pregunta (interpretamos que retórica) de Lando a Villasandino, y que éste fue el más antiguo de los tres y el primero en morir, damos como autor de la primera *décima antigua* a Alfonso Álvarez de Villasandino, necesariamente anterior a 1425, fecha de su muerte: es la nº 578 (Dutton ID2686), cuya primera estrofa es:

Sin pavor muy codicioso,
 mundo, con toda maldat
 siempre fueste maliçioso
 e non curas de bondat,
 pues crueza e crueldat
 contigo fazes vivir.
 Nunca manternás verdat.
 Por ende, puedo dezir:
 «Derribas muy gran valor
 del tu bien falleçedor».

b) En cuanto a la *copla real*, no hay duda: la primera composición en coplas reales del *Cancionero de Baena* es la nº 357 de Juan Alfonso de Baena, fechada por los editores del *Cancionero* en el año 1423 (Dutton ID1482). Va dirigida contra Villasandino y Lando, a quienes Baena califica como «los mejores trobadores de Castilla» pero que de él «tienen saña». Como hemos de volver a este poema dejamos para después su transcripción y un comentario más detallado.

5.2. *Cancionero de Palacio*

Cancionero reunido h. 1440 por un compilador anónimo; consta de 333 composiciones poéticas y es considerado el más representativo de la poesía de la primera mitad del siglo XV, «por encima del más antiguo y excesivamente subjetivo compuesto por Juan Alfonso de Baena» (*Palacio*, 1993: xi). Los poemas escritos en décimas, al igual que en el *Cancionero de Baena*, siguen los dos modelos de la época: la *décima antigua* (4+6) y la *copla real* (5+5).

1. Ejemplos del modelo de la *décima antigua* son los poemas siguientes:

Nº 112: Poema sin título; es un diálogo alternativo entre Padilla y Sarnés (poetas de los que apenas se sabe algo)³⁴ en 8 estrofas de métrica variable, cada una de las cuales acaba con un «pie forzado»: las correspondientes a Padilla con

³⁴ A este Padilla se le ha identificado con Juan de Padilla, nacido en la primera década del siglo XV y muerto en 1468, distinto, por tanto, del otro Juan de Padilla «el Cartujano», poeta de fines del siglo XV. Pero de Sarnés no sabemos nada, «de quien el despreocupado colector del *Cancionero de Estúñiga* solo expresa el apellido», dijo Salvador Miguel (*La poesía cancioneril: El «Cancionero de Estúñiga»*, Clásicos Alhambra, Madrid, 1977, pág. 199). Y Dutton puede

el pie simple «non só ya quien ser solía», y las de Sarnés con el pie doble «pues mi senyora me guía/servirla he todavía». Primer verso: «Los que siguides la vía». De las 8 estrofas, 5 son décimas antiguas con sistemas de rimas variables (las otras: una sextilla y dos octavillas). Curiosamente, de esta composición no hay referencia en *El cancionero* de Dutton.

Nº 268: Título «Estando lexos de su dama», de [Pedro de] Santafé; consta de una copla de entrada y 5 décimas con el pie forzado doble «quanto más aquí profundo/regnum meum no est de och mundo». Primer verso: «Cerca mi gloria que veo».

Nº 323: «Canzión» de Gonzalo de Torquemada; consta de 3 décimas y una copla introductoria, todas ellas acabadas con dos versos procedentes de la poesía tradicional, distintos en cada estrofa, tal como los de la primera: «más quiero morir hablando/que pasar grant mal callando». Primer verso: «Puesto que tristeza et mal».

Nº 365: «Los siete gozos de amor» de Juan Rodríguez del Padrón³⁵; es la segunda composición más larga contenida en este *Cancionero*: consta de 235 versos agrupados en estrofas muy variadas, de las cuales solo son décimas la inicial y las 3 siguientes de «El primer gozo». Primer verso: «Ante las puertas del templo».

2. Con el modelo 5+5 de la *copla real* solo existen dos composiciones:

Nº 82: «Canción» de Alfonso de Montoro; consta de una copla inicial y de una décima con el mismo pie: «de quien sabes que más amo», con un sistema de cuatro rimas: *abaab:cdccd*. Primer verso: «Amor, quando tú ordenaste». Tampoco de este poema, ni de su autor, hay referencia alguna en *El cancionero* de Dutton.

Nº 301: Sin título, una décima de Juan de Tapia con un sistema de cinco rimas: *abbcd:dcebb*. Primer verso: «Yo non quiero maldecir» (Dutton ID2663).

3. De todos los autores citados como autores de composiciones en décimas en el *Cancionero de Palacio* solo conocemos las fechas aproximadas de los límites de sus respectivas biografías de Juan Rodríguez del Padrón (1390-1450) y de Pedro de Santafé (1395-1450) y de la muerte de Juan de Tapia (principios del siglo XV-1462), por tanto la única fecha determinante en todos es la de la compilación del *Cancionero* en que aparecen esas composiciones: hacia 1440, muy posterior al año 1425 en que hemos estimado la primera *décima antigua* de

decir de él solo que era «aragonés que estuvo en Nápoles con Alfonso V» (*El cancionero del siglo XV [c. 1360-1520]*, VII, pág. 442).

³⁵ A este autor se le ha confundido con el famoso *Macías*, el arquetipo de los poetas amadores, representado en el *Cancionero de Baena*. Y eso porque, como dice Dutton, los dos fueron gallegos y los dos poetas dedicados a cantar el amor, de forma que Rodríguez del Padrón «se hizo tan legendario como Macías» y «los dos mitos se confundieron» (B. Dutton, *loc. cit.*, pág. 427).

Álvarez de Villasandino y al año 1423 de la primera *copla real* de Juan Alfonso de Baena, ambos en el *Cancionero de Baena*, si bien nunca podríamos decir las fechas de las composiciones de los autores antologados en este *Cancionero de Palacio*.

De uno de ellos, sin embargo, merece que comentemos algo más: de Alfonso de Montoro, autor de la «Canción» catalogada con el nº 82. Nada sabemos de este Montoro³⁶, que en cualquier caso hay que distinguir de Antón de Montoro «el Ropero», autor de su propio *Cancionero*. Aparte éste, cuatro son los poetas de apellido Montoro que aparecen en el *Cancionero de Palacio*, a saber:

1. Alfonso de Montoro, autor de las composiciones 32 y 82.
2. Sancho Alfonso Montoro, autor de la composición 360.
3. Juan de Montoro, autor de la composición 155.
4. Y un solo Montoro, autor de las composiciones 4, 71, 83, 85, 134, 135 y 362.

En un documentado y monográfico estudio sobre estos cuatro poetas cancioneriles de apellido *Montoro*³⁷, Cleofé Tato, con buenas razones, concluye que son solo dos: Juan de Montero, autor de la sola composición 155, y Alfonso de Montoro, autor del resto de las composiciones, pues en el señalado como 2 el nombre de «Sancho» no es sino una mala lectura de «Cançio», y en el señalado como 4 se ha omitido el nombre de pila. Mas nada sabemos de este Alfonso de Montoro, más que de entre sus composiciones compiladas en el *Cancionero de Palacio* solo una es una perfecta *copla real*, la catalogada con el nº 82, que, como ya dijimos, acaba con un pie forzado:

Amor, quando tú ordenaste
el conplido bien d'amar,
un graçioso árbol plantaste
et por mal de mí vedaste
de un dulce desear;
seguiste, por mi dolor,
d'él su amargo ramo
dándole por pecador:
mercet me gana, senyor,
de quien sabes que más amo.

³⁶ Dutton lo desconoce absolutamente, pues ni siquiera cataloga en su magna obra el poema que empieza «Amor, quando tú ordenaste». En el índice de autores (B. Dutton, *loc. cit.*) da noticia de cuatro poetas de apellido *Montoro*: el más famoso y prolífico *Anton Montoro* «el Ropero», un solo *Montero* de «primera mitad del siglo XV», un *Alonso de Montero* con la pregunta de si será el *Montero* anterior, y un *Juan Montoro* con la sola identificación de ser poeta de la «primera mitad del siglo XV». Pero nada dice de este Alfonso de Montoro.

³⁷ C. Tato, «Poetas cancioneriles de apellido *Montoro*», *Revista de Literatura Medieval*, x, 1998, págs. 169-181.

5.3. Cancionero de Estúñiga

Representa este *Cancionero* el espíritu literario y los gustos poéticos de la corte que el rey aragonés Alfonso V el Magnánimo formó en Nápoles al conquistar la ciudad en 1443 con poetas castellanos, aragoneses y catalanes. Fue recopilado entre 1460 y 1463, y su nombre específico *de Estúñiga* (o *Stúñiga*) se debe al poeta Lope de Estúñiga, bien porque fuera él el compilador o porque sea el primer autor catalogado. Contiene 164 composiciones, de las cuales están en décimas (o contienen alguna décima) las siguientes. Y advertimos que en este *Cancionero*, a diferencia de los dos anteriores, predominan con mucho las décimas según el modelo de la copla real sobre el de la décima antigua, hasta el punto de que podría decirse que la décima antigua es una excepción:

Nº 2: Sin título, de Lope de Estúñiga; es un poema poliestrofico: tiene 9 estrofas, la primera de nueve versos y el resto de diez, pero aun éstas no son todas regulares: predominan las de estructura 5+5 y con rima *abaab:cdccd*, pero la última es claramente de estructura 4+6 con rima *abaa:bedccd* y la tercera es de estructura dudosa. Primer verso: «¡O triste partida mía» (Dutton ID0421).

Nº 3: Sin título, de Juan de Mena; son 12 coplas reales y una finida, con sistema de rimas uniforme: *abaab:cdccd*. Primer verso: «¡Guay de aquel hombre que mira» (Dutton ID 0006).

Nº 5: Sin título, de Lope de Estúñiga; son 25 coplas reales y una finida con rima uniforme: *abaab:cdccd*. Primer verso: «El triste que más morir» (Dutton ID0036).

Nº 7: Sin título, de Lope de Estúñiga; son 5 coplas reales con el sistema de rimas *abaab:cdccd*. Primer verso: «Si las mis llagas mortales» (Dutton ID0018).

Nº 13: «Los siete gozos de amor» de Juan Rodríguez del Padrón; es el mismo poema catalogado con el nº 365 del *Cancionero de Palacio*, por tanto las décimas son del modelo 4+6.

Nº 19: Sin título, de Diego del Castillo: son 15 coplas reales, con rima *abaab:cdccd*. Primer verso: «Yra, sanna et crueldat» (Dutton ID0549).

Nº 24: Sin título, de Diego del Castillo: son 20 coplas reales, con rima *abccb:ddeed*. Primer verso: «Nin quieren morir mis males» (Dutton ID0550).

Nº 94: «Juego de naypes que compuso Fernando de la Torre, el de Burgos, dirigido a la muy noble senhora Condesa de Castanneda»; es una larga composición que combina prosa y verso, y éste en muy variados metros estróficos. Seis estrofas son décimas, pero no todas ellas coplas reales (a diferencia de lo que el editor del *Cancionero* Salvador Miguel dice en este punto)³⁸: efectivamente son coplas reales (5+5) las dos primeras estrofas que sirven de dedicatoria del poema (rima *abaab:cdccd*), pero son décimas antiguas (4+6) las cuatro estrofas dedicadas a la descripción de la sota de los cuatro palos de la baraja, y bien que se manifiesta esto en el sistema de sus rimas: en las tres primeras como

³⁸ N. Salvador Miguel (ed.), *Cancionero de Estúñiga*, pág. 496.

abab:cdcdee y en la cuarta como *abab:cdcdde*. Primer verso: «Magnificencia y virtud» (Dutton ID0694).

Nº 105: «Por madame Lucrecia d'Elanno en la mejor hedat de su belleza»³⁹, de Carvajal; poema formado por 7 coplas reales y una finida, rima *abaab:cdccd*. Primer verso: «¿Quién podría comportar» (Dutton ID0604).

Nº 125: «Pregunta de don Fernando de Guevara al señor Rey et la respuesta, por su mandado, del señor, respondiendo en su persona»; poema compuesto por 2 coplas reales con rima *abaab:cdccd*. Primer verso: «¿Vosotros, los amadores» (Dutton ID0624).

Nº 129: Sin título, de Carvajal; 11 coplas reales con rima *abaab:cdccd*. Primer verso: «El velo de la ignorancia» (Dutton ID0628).

Nº 133: «Por un gentilhombre, que se cassó su enamorada», atribuida a Carvajal, pues aunque no figura su nombre, es composición catalogada entre otras de su autoría; compuesta de 2 coplas reales y una finida, con rima *abaab:cdccd*. Primer verso: «De Nola, Pedro, señor» (Dutton ID0632).

¿Cuál de los autores citados pudo ser el primero en componer sus poemas en coplas reales? Por la edad, el más viejo es Rodríguez del Padrón, pero sus décimas son del modelo 4+6, o quizás Carvajal (o Carvajales), del que apenas sabemos su apellido⁴⁰, o quizás Diego del Castillo. ¿Y por qué no Lope de Estúñiga?, él es el autor del mayor número de coplas reales que contiene este *Cancionero*. Pero está también Juan de Mena, que si bien aquí solo tiene un poema en coplas reales es autor que practicó con especial dedicación este tipo de estrofa y es a la vez el autor más influyente de todos los poetas del *Cancionero de Estúñiga*. Cualquiera de ellos, pues, pudo ser.

5.4. *Cancionero de Antón de Montoro*

La obra poética de Antón Montoro (1404-1477 o 1484) ha sido posible reunir en un *Cancionero* a partir del rastreo por más de una veintena de fuentes literarias de la época y posteriores. En su obra predominan absolutamente el verso octosílabo y las estrofas de arte menor, y siempre con una gran libertad en cuanto a la sujeción del metro. Es decir, que Antón Montoro, como sastre que era, se hizo el traje de la métrica a su medida: se puso por montera toda la preceptiva poética de la época y ensayó a su gusto y manera todas las posibilidades

³⁹ Lucrecia d'Elanno (o d'Elagno), mujer de extraordinaria belleza, fue la amante del rey Alfonso durante su estancia en Nápoles, en ausencia de la reina María de Aragón. En este mismo *Cancionero de Estúñiga* Juan de Tapia dedica un poema «A madame Lucrecia» (nº 57) y se contienen cuatro documentos más referidos a la reina de Aragón: nº 113 «Carta de la reina doña María de Aragón al rey Alfonso», nº 114 «Romance por la reina de Aragón», nº 115 «Otro romance al rey» y nº 116 «Muestra de la virtud de la reina ante la ausencia del rey».

⁴⁰ A este respecto dice Salvador Miguel: «Parece irónico y paradójico que del autor más ampliamente representado en el *Cancionero [de Estúñiga]* no se haya conservado ninguna noticia verosímil» (*La poesía cancioneril: El «Cancionero de Estúñiga»*, pág. 55).

que su imaginación y espontaneidad le dictaban, incluso cambiando de metro dentro de un mismo poema, lo que solo podía justificarse en la poesía de tipo satírico, la que él practicó por encima de todas, y en ese género cabía todo.

De las 146 composiciones que contiene su *Cancionero*, el 22% están escritas en estrofas de diez versos; la mayoría son del modelo de la copla real (5+5), pero las hay también que tienen la pausa tras el cuarto verso (4+6), y la rima de esos cuatro versos unas veces es de tipo alternante (*abab*) y otras de tipo abrazado (*abba*), otro poema hay (el nº 63) que tiene la estructura 6+4, incluso hay poemas en que alternan los dos metros de la décima antigua y el de la copla real, y hay además décimas con versos de cabo roto, otras con más de dos versos con la misma rima, etc.; en fin, que este autor se convierte en una auténtica mina para el estudio de la estrofa de diez versos.

Tres únicos poemas hallamos sujetos al modelo 4+6: el nº 5 «Montoro a Gómez de Ávila», con el primer verso «Discreto varón pulido»; el nº 69j «Una sola de Román al dicho Montoro», con el primer verso «Las trovas que vos hacé»; y el nº 113 «Otra suya a una mujer enamorada, porque la vido tomar ceniza el miércoles primero de quaresma», con el primer verso «Muy discreta, bella y buena», los dos primeros compuestos por una sola estrofa y el tercero con una décima y una copla de cuatro versos. Pero en otras tres composiciones aparece este tipo de décimas alternando con coplas reales: son la estrofa quinta del poema nº 23 que lleva por título «Otras suyas a Alfonso Velasco que le quería comprar una mula», la décima antigua con rima *abab:cdcccd*; las estrofas primera y segunda y del cabo del poema nº 53 con el título «Montoro en loor de Juan de Mena»; y la estrofa segunda del nº 120 que se titula «Montoro a un escudero que andaba camino, que no se le olvidase nada en la posada», la décima antigua con rima *abba:ccadda*. Y un poema hay, el nº 63, con la estructura 6+4, con rima *abcabc:dcde*, dirigido contra su enemigo poético Juan Agraz.

Pero como decimos, la inmensa mayoría de sus décimas son del modelo de la copla real, si bien el sistema de rimas es muy personal y variable. Predomina con mucho el sistema *abaab:cdccd*, que es el que tienen los poemas 1, 2, 17, 19, 23, 31, 55, 62, 65a, 71, 75, 95, 96 y 98; el sistema de rimas *ababa:cdccd* lo llevan tres poemas: el 3, el 9 y el 115; con el sistema *ababa:cdcdc*, el nº 69g; con el de *abaab:cdcd*, el nº 56; con el de *abaab:cdedd*, el nº 72; con el de *abbba:cdcd*, el nº 102; y con *abbaa:accaa*, el nº 125. En total hemos contado alrededor de 170 décimas según este modelo, convirtiéndose este Montoro en el autor del siglo XV que mayor número de coplas reales escribió, si bien debe de tenerse en cuenta que dentro de su *Cancionero* y como respuesta a determinadas coplas de Antón Montoro se contienen cuatro poesías en coplas reales de sus enemigos Juan de Valladolid y del Comendador Román; del primero es el nº 65b y del segundo los poemas 69f, 69h y 69j.

Conocemos las fechas aproximadas del nacimiento y de la muerte de este Montoro: nació en 1404 y murió o en 1477 o en 1487, por tanto, fue más joven que Baena, pero mayor que Mena, mas no conocemos ni remotamente las fechas

de sus composiciones. Ahora bien, si el orden en que sus poemas aparecen en su *Cancionero* estuvieran en relación con una previsible cronología tendríamos que concluir, curiosamente, que la primera copla real de Montoro sería el primer poema de su *Cancionero*, que lleva por título «Montoro contra sí mismo, porque compró un jubón de seda y se lo vistió», con rima *abaab:cdccd*, y que es:

Es el triste de Montoro
 quando más lleno de risa
 como el esclavo del moro
 que trae trencilla de oro
 y no faldas de camisa,
 y los carrillos rellenos,
 hablando como picaza;
 quando pasan los ajenos,
 dízenle: «¡Vivan los buenos!»,
 y compra pan de la plaza.

¿De qué fecha puede ser esta décima? Imposible saberlo, pues no contiene ningún atisbo que pueda vincularse a una cronología de su vida.

5.5. Otros autores y otras fuentes literarias: Juan de Mena

Ya se ha dicho que una gran parte de la poesía del siglo xv se publicó en *Cancioneros* y que participa de esas características que la han definido como «cancioneril» (poesía de tipo artificioso y convencional, tópico del amor cortés, etc.), pero, obviamente, no toda la poesía escrita en castellano durante este periodo se recogió en cancioneros ni tuvo esas características. En relación con el tema que aquí nos ocupa, nos fijaremos en una obra que se escapa a aquella moda, que es de uno de los autores principales del siglo xv, y de los de mayor influencia, y que precisamente está escrita toda ella en coplas reales. Es el poema titulado *La Coronación* «compuesta por el famoso poeta Juan de Mena en loor del ilustre cavallero don Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana» por la conquista que el Marqués hizo de la ciudad de Huelma a los moros⁴¹.

La preponderancia de Juan de Mena en la poesía española del siglo xv es bien conocida, lo mismo que la fama que obtuvo su obra *La Coronación*, por encima incluso de su obra mayor, el *Laberinto de Fortuna*, y solo superada en la imprenta en los años finales del siglo xv y durante todo el siglo xvi por las *Coplas* de Jorge Manrique.

La Coronación es el primer gran proyecto poético de Mena, acabado en torno a 1438, fecha de la toma de la ciudad de Huelma por el Marqués de Santillana. Es un largo poema que consta de 51 coplas reales, bajo el esquema

⁴¹ Á. Gómez Moreno y T. Jiménez Calvente (eds.), *Juan de Mena. Obra completa*, Turner, Biblioteca Castro, Madrid, 1994, págs. 175-203.

de rimas *abaab:ccddc*. Y es de remarcar que Mena no las llama ni *coplas reales*, ni *quintillas dobles*, ni menos *décimas*, sino simplemente *coplas*. Son exactamente 51 estrofas, pero fue el número redondo de «cincuenta», que el propio Mena especifica en el preámbulo y que los editores propagaron, con el que se conoció el poema a lo largo de los siglos XV y XVI: *Las cincuenta de Juan de Mena* fue el título más divulgado. En *La Coronación* recurre Mena a una de las modalidades más gustadas en ese momento: la visión; se cuenta cómo el poeta, en compañía de muchos sabios, filósofos y poetas, asiste a la coronación del Marqués de Santillana en el monte Parnaso.

El juicio de la crítica literaria moderna no ha juzgado muy elogiosamente este poema de Mena desde que Menéndez Pelayo lo crucificara: «Apenas hay paciencia que baste para leer las cincuenta y una quintillas dobles de *La Coronación*... Nada supera al hastío que *La Coronación* infunde, como no sean los prólogos, los exordios, preámbulos y notas pueriles que el autor acumula en cada estrofa». Eso dijo el sabio santanderino⁴². Y hay que añadir que incluso en la antigüedad, no el poema, pero sí la «glosa» que el propio Mena puso a *La Coronación*, recibió un juicio también negativo nada menos que del Brocense: «Porque, allende de ser muy prolija, tiene malísimo romance y no pocas boberías, que así se han de llamar»⁴³. Esa glosa o «anotaciones» en prosa (en expresión del propio poeta) que anteceden o concluyen a determinadas *coplas* del poema, «en los lugares que conviene», tratan de explicar el contenido y los recursos retóricos de que se sirve el autor en su alegoría. Servirá para verlo y juzgarlo nosotros con poner lo que corresponde a la primera estrofa de *La Coronación*:

Anotación

Intituló el poeta esta obra *Calamicleos*, componiendo el vocablo de *calamitas*, nombre latino que significa ‘miseria’, y de *cleos*, que en griego quiere decir ‘gloria’. Todo junto quiere decir ‘tratado de miseria y gloria’, porque fingiendo el poeta que un tiempo, siendo arrebatado para en el monte Parnaso, ver coronar al Marqués de Santillana entre los excelentes poetas, pasó al valle de miserias, donde vio los tormentos de los dañados. Así que trata en estas cincuenta coplas de la miseria de los malos y de la gloria de los buenos, porque un contrario, puesto cabe otro, más reluzca.

I

Después que el pintor del mundo
paró nuestra vida ufana,
mostraron rostro jocundo,
fondón del polo segundo,
las tres caras de Diana;

⁴² *Loc. cit.*, xxvii.

⁴³ *Loc. cit.*, xix.

e las cunas clareciera,
 donde Júpiter naciera,
 aquel hijo de Latona,
 en un tachón de la zona
 que ciñe toda la esfera.

Notas

Describe la primavera, llamando al verano *pintor del mundo quando se para nuestra vida ufana* porque es el mejor tiempo del año. *Las tres caras de Diana* son luna nueva y media y llena. Y la luna está en el primer cielo, y eso es *fondón del polo segundo*, tomando por el cielo. Las cunas de Júpiter es la isla de Creta; dize que el hijo de Letona, que es el Sol, avía esclarecido y alumbrado a Creta, estando el mismo sol en uno de los doze tachones de Zodiaco, que era el Toro, como luego dirá.

¿Son estas las primeras coplas reales escritas por Juan de Mena? Eso no lo sabemos, pero sí sabemos que no son las únicas que escribió.

Ya vimos que los *Cancioneros* de hacia la mitad del siglo examinados no fueron muy proclives a la poesía de Juan de Mena, quizás porque su obra poética más famosa no era precisamente «de cancionero». En el *de Palacio* no figura ninguna obra suya. Tampoco Juan Alfonso de Baena lo contempló en el manuscrito del suyo (1430), y si aparecen tres composiciones de Mena en el código de París (1465), dos son adiciones de la época (nº 471 «Rey virtud, Rey vencedor» y nº 472 «Pues la paz se çertifica») y la tercera (nº 625 «Santa paz, santo misterio») es una inclusión decidida por los editores modernos. Y de las tres solo la nº 471 está en coplas reales. Solo el *Cancionero de Estúñiga* incluye cuatro poemas de Mena: el nº 3 «¡Guay de aquel hombre que mira», el nº 4 «Ya no suffre mi cuydado», el nº 70 «Seguiendo el plaziente estilo» y el nº 158 «Hestra vista me repara», pero de ellos solo el primero está en coplas reales.

Debemos pues acudir al *Cancionero General* de Hernando del Castillo (1511) o a una edición moderna de las obras completas del poeta⁴⁴ para hallar allí lo que buscamos: 120 décimas (sumadas las 51 de *La Coronación*), todas ellas según el modelo de la copla real. Aparte las coplas reales de *La Coronación*, las otras pertenecen a composiciones más o menos breves, que enumeramos por su primer verso (sola una composición tiene título) y que citamos en el mismo orden en que aparecen en la *Obra completa* de la editorial Castro:

– ¡Guay de aquel hombre que mira! (págs. 296-300): poema en 12 coplas reales y una finida; rimas *abaab:cdccd*. Es el nº 3 del *Cancionero de Estúñiga* (Dutton ID0006).

– *La lumbre se recogía* (págs. 301-305): poema en 11 coplas reales y una finida; rimas *abbab:cdccd* (Dutton ID0036).

⁴⁴ *Loc. cit.*

- *Por ver que siempre buscades* (págs. 311-313): poema en 5 coplas reales y una finida; rimas *abaab:cdccd* (Dutton ID2237/ID2328).
- *Presumir de vos loar* (págs. 314-317): poema en 9 coplas reales; rimas *abaab:cdccd* (Dutton ID4944).
- *Rey umano, poderoso* (págs. 337-340): poema en 7 coplas reales y un cabo; rimas *aabba:ccddc* (Dutton ID0328).
- *Rey virtud, Rey vencedor*: poema en 3 coplas reales. Es el adicionado con el nº 471 en el *Cancionero de Baena*: «Estas coplas fizo Juan de Mena quando el señor Rey ovo triumpho e vitoria de los que contra él se pusieron en la batalla de Olmedo, año de quarenta e çinco»; rimas *abaab:cdccd* (Dutton ID0161).
- *Non pudo sufrir tal yerro* (pág. 341): poema de una sola copla real; rimas *ababa:cdcdc* (Dutton ID0340).
- *Muy alegre queda Tetis* (pág. 347): poema de una sola copla real; rimas *abbba:cdddc* (Dutton ID3441).
- *Anda, ve con diligencia* (págs. 378-380): poema atribuido, consta de 7 coplas reales; rimas *abaab:cdccd* (Dutton ID0851).
- *Pues el tiempo es ya pasado* (págs. 381-383): poema atribuido, consta de 8 coplas reales; rimas *abaab:cdccd* (Dutton ID0852).
- *¡Granada, quién la supiese* (pág. 389): poema atribuido, consta de 2 coplas reales; rimas *abaab:ccddc*. Este poema no tiene referencia alguna en *El cancionero* de Dutton, y eso porque no aparece en ninguno de los cancioneros tradicionales del siglo XV, por lo que «hay que descartar prácticamente su atribución a nuestro poeta», según dice Pérez Priego en su edición de la *Obra lírica* de Mena⁴⁵.
- *Como quien sube trepando* (pág. 390): poema atribuido, consta de 2 coplas reales; rimas *abaab:cdccd* (Dutton ID0274).
- *Vuestro saber cotejando* (pág. 391): poema atribuido, consta de 2 coplas reales; rimas *abaab:cdccd* (Dutton ID0275).
- Cito en último lugar (aunque no lo está en *Obra completa* de la editorial Castro) la composición que lleva por título «Sobre la quartana del Señor Rey» (págs. 369-373): son 13 coplas distribuidas entre Mena y el Marqués de Santillana. De ellas, solo las tres primeras son décimas: las dos de Mena son coplas reales: *Por que la que nunca venga* y *Pues razón es que sostenga*, las dos con las rimas *abaab:bcccb*; pero la de Santillana es décima antigua, la siguiente:

Con tal que Dios lo mantenga
y le desnude tal saya,
buscad rrimo que convenga
y punto non se detenga.
Passead toda la playa
de aquesta sciencia gaya
si querredes oy o cras,

⁴⁵ M. Á. Pérez Priego (ed.), *Juan de Mena. Obra lírica*, Clásicos Alhambra, Madrid, 1979, pág. 256, nota.

ca sabed que rras en rras
 que yo tengo senas as.
 Pues, veremos quién desmaya.

(Dutton ID3436)

Este último poema merece un comentario particular, por cuanto afecta muy especialmente al tema sobre el que tratamos. Mena propone al Marqués «concertar un arenga» sobre la «quartana» que sufre el rey, puesto que él, el Marqués, como «el atalaya» que es, sabrá mejor que nadie las causas, y le pide que le diga «el modo» en que han de trovar el poema. Mena lo hace en una copla real (*abaab:bcccb*), pero el Marqués le contesta en una décima antigua (*abaa:bbcccb*), que aunque tiene el mismo sistema de rima, tiene una distinta estructura sintáctica, con pausa tras el cuarto verso; o sea, es otra estrofa. A ello le contesta Mena con otra copla real, y como (se supone) el Marqués no le contesta, sigue Mena con cinco octavillas, a las que finalmente responde el Marqués con otras cinco octavillas. ¿Por qué no siguió el Marqués «el modo» métrico que le había propuesto Mena? Eso no lo sabemos. Pero se me ocurre pensar que podría ser porque el Marqués no dominaba bien o no se hallaba cómodo con el nuevo «modo» propuesto por el poeta cordobés. Y prefirió otros, por ejemplo, las octavillas, que son las que predominan en su obra lírica. Esto sí lo voy a añadir a mi estudio. Salvo esta décima (décima antigua, repetimos: 4+6) solo otro poema escribió el Marqués de Santillana en este metro: el dedicado «A Nuestra Señora de Guadalupe cuando fue en romería en el año 1455», compuesto en 6 décimas y una sextilla como oración final⁴⁶. Pero son décimas «antiguas», no «coplas reales».

En 49 composiciones poéticas ha cifrado Pérez Priego la «obra lírica» de Juan de Mena, excluidas sus obras mayores (el *Laberinto de Fortuna*, *La Coronación*, *Lo claro-oscuro* y las *Coplas a los siete pecados capitales*), siendo ello «su aportación» a la poesía cancioneril de la época, de manera que también el Mena «cancioneril» fue bastante representativo en el panorama poético de su tiempo⁴⁷. De ellas, 14 composiciones están escritas en coplas reales (las reseñadas antes) y otras dos también son décimas, pero con versos de cabo roto: el poema iniciado por el verso «Muy más clara que la luna»⁴⁸, compuesto por cinco estrofas y una finida, con la estructura *aabbca:acca*, que imita a la décima antigua, con tres rimas; y el poema iniciado por el verso «Si gentíos universos»⁴⁹, compuesto por diez estrofas con la estructura *abaab:cdcccd*, que sigue la pauta de rimas de la copla real. Ninguna otra composición tiene Mena en estrofas de diez versos (y sí de ocho, de nueve, de once, de doce, etc.). Y de ello se concluye que es la copla real el metro más practicado por el poeta cordobés en toda su obra lírica.

⁴⁶ M. Á. Pérez Priego (ed.), *Marqués de Santillana. Poesía lírica*, Cátedra, Madrid, 2008, págs. 382-385.

⁴⁷ M. Á. Pérez Priego (ed.), *Juan de Mena. Obra lírica*, págs. 11-13.

⁴⁸ *Loc. cit.*, págs. 306-308.

⁴⁹ *Loc. cit.*, págs. 318-321.

Es muy uniforme en todas ellas la estructura de las dos quintillas, no así, sin embargo, el sistema de rimas. Predomina con mucho el modelo de cuatro rimas organizadas de manera simétrica en las dos quintillas: *abaab:cdccd*, que es la combinación de *La Coronación* y de otras 10 composiciones, pero las otras 4 composiciones alternan con combinaciones como *abaab:ccddc* (en «¡Granada, quién la supiese»), *aabba:ccddc* (en «Rey umano, poderoso»), *ababa:cdcdc* (en «Non pudo sufrir tal yerro») y *abbba:cdddc* (en «Muy alegre queda Tetis»).

Pues será el modelo *abaab:cdccd* el que practicarán después poetas como Estúñiga, Carvajal, Fernando de la Torre, Alfonso de Montoro, Fernando de Guevara y, mayoritariamente, Antón de Montoro, y que se impondrá de manera generalizada desde la segunda mitad del siglo xv, como ha constatado fehacientemente Arias de la Canal en el recuento que ha hecho de la copla real castellana en *El cancionero del siglo xv* de Dutton.

6. Recopilación y conclusión

Advertimos en los cuatro *Cancioneros* aquí examinados, los más representativos de la poesía cancioneril castellana de hacia la mitad del siglo xv, que la estrofa de diez versos es una de las más practicada. Advertimos, además, que en el lapso de tiempo que va desde la primera compilación del *Cancionero de Baena*, en 1430, hasta la compilación del *Cancionero de Estúñiga*, entre 1460 y 1463, incluyendo en este periodo de tiempo los poemas de Antón de Montoro, se produce una clara inversión entre las preferencias de la *décima antigua* (4+6), predominante en los primeros (*Cancionero de Baena* y *Cancionero de Palacio*), y las de la *copla real* (5+5), absolutamente predominante en los últimos (*Cancionero de Estúñiga* y *Cancionero* de Antón Montoro). O sea, que estamos en el momento justo en que se produce la sustitución de la *décima antigua* por la nueva modalidad de la *copla real*, que será la que se imponga en toda la lírica castellana entre las modalidades de las estrofas de diez versos durante la segunda mitad del siglo xv y todo el siglo xvi, hasta que a su vez esta fuera sustituida por la «*espinela*», de manera plena a partir de la segunda o tercera década del siglo xvii. O sea, que son dos procesos paralelos en dos tiempos separados por siglo y medio, aproximadamente. Y podemos advertir, finalmente, que en esos dos lapsos de tiempo, hacia la mitad del siglo xv y en las dos primeras décadas del siglo xvii, conviven de manera alternante la *décima antigua* y la *copla real*, en el primero, y la *copla real* y la «*espinela*», en el segundo.

Personalmente, conozco mejor el segundo proceso⁵⁰. La sustitución de la *copla real* por la *décima* (ya claramente *espinela*, aunque nunca se mencione con este nombre) no fue repentina ni se produjo de una sola vez, pero puede

⁵⁰ M. Trapero, *op. cit.*, especialmente págs. 33-59 y 77-101.

decirse que hacia 1620 ya era general en toda España. Donde se nos muestra la confluencia de la vieja estrofa de diez versos, compuesta sobre una doble quintilla, y la moderna «espinela», basada en las dos redondillas con su puente intermedio, es en el *Quijote*. Curiosamente es en la primera parte de esta inmortal novela donde Cervantes usa la moderna espinela (14 años después de la aparición de las *Diversas rimas* de Espinel, obra que sin duda conocería), si bien en la irónica forma de versos truncos en los que Urganda la Desconocida, la amiga de Amadís, desea al libro que sale al mundo la mejor de las suertes:

Si de llegarte a los bue,
libro, fueres con letu,
no te dirá el boquirru
que no pones bien los de.
Mas si el pan no se te cue
por yr a manos de idio
verás de manos a bo
aun no dar una en el cla,
si bien se comen las ma
por mostrar que son curio.

mientras que es la copla real de la doble quintilla a la que Cervantes vuelve reiteradamente en la segunda parte, incluso con una disertación teórica sobre el asunto (cap. 18), y que es el último poema que cierra la gran novela con el epitafio que Sansón Carrasco puso a la sepultura de don Quijote (cap. 74):

Yace aquí el hidalgo fuerte,
que a tanto extremo llegó
de valiente, que se advierte
que la muerte no triunfó
de su vida con su muerte.
Tuvo a todo el mundo en poco;
fue el espantajo y el coco
del mundo, en tal coyuntura,
que acreditó su ventura,
morir cuerdo y vivir loco.

En cuanto al primer proceso, la sustitución de la décima antigua por la copla real, lo ciframos alrededor de la mitad del siglo XV. Solo un autor se adelanta y transgrede claramente esta tendencia: Juan de Mena. No es Juan de Mena, precisamente, el poeta que mejor pueda representar el tipo de poesía que más se practicó en el siglo XV, la poesía «de cancionero», pero no fue del todo ajeno tampoco a esa corriente; sus canciones, decires, preguntas y respuestas de galanteo o de crítica, juegos de presencia y ausencia, etc., contienen similares características a las de sus contemporáneos «cancioneriles», aunque en las suyas aparezcan siempre aspectos intelectualizados que la elevan a otro

nivel. Para ese tipo de poesía usó Mena el octosílabo y el conjunto de estrofas comunes en su tiempo, pero especialmente la *copla real*, y en su caso como única estrofa de diez versos, con dos únicas excepciones, según hemos visto. Tal preferencia por ese tipo de estrofa le llevó a elegirla incluso para el largo poema de características totalmente ajenas a la poesía cancioneril, cual es *La Coronación*, compuesta por 51 coplas reales. Sumadas estas al resto de décimas de su obra lírica hemos contabilizado un total de 120 coplas reales. Ningún otro autor del siglo xv escribió tantas (salvo Antón de Montoro). No sabemos la cronología que pudieran tener estos poemas dentro de su corta vida (apenas 45 años), pero puesto que el largo poema de *La Coronación* es del año 1438 (cuando él tenía 27) no parece descabellado pensar que muchas de las otras coplas reales de su obra menor fueran muy anteriores y que incluso le hubieran servido como ejercicio para la obra mayor que es *La Coronación*. Con lo cual podría pensarse en una fecha aproximada al año 1430 (alrededor de sus 20 de edad) cuando Mena hiciera sus primeras décimas basadas en la doble quintilla; y no nos parece esta mucha presunción de premura cuando el poeta fue capaz de hacer una obra poética de tales dimensiones como la suya en tan corta existencia.

Tomemos, pues, esa fecha, 1430, como verosímil inicio de la copla real en la obra de Juan de Mena. Ya en ese año Alfonso Álvarez de Villasandino, el poeta más viejo de los incluidos en el *Cancionero de Baena* había muerto, aunque de él solo conocemos estrofas de diez versos según el modelo 4+6, la denominada *décima antigua*. Y lo mismo de otros poetas que estaban vivos en ese año: Rodríguez del Padrón, Fernán Manuel de Lando, Pedro de Santafé, el Marqués de Santillana, Gonzalo de Torquemada, la pareja de poetas Padilla y Sarnés que aparecen en el *Cancionero de Palacio* y de los que tan poco conocemos, y otros, pero ellos solo escribieron en *décimas antiguas*. Mas otros poetas vivían también en el año de 1430 y en sus respectivas obras aparecen poemas escritos en el metro de la *copla real*, caso de Lope de Estúñiga, Carvajal, Antón de Montoro, Fernando de Guevara, Fernando de la Torre, Diego del Castillo, Juan de Tapia, el misterioso Alfonso de Montoro del *Cancionero de Palacio* y otros varios. Cualquiera de ellos pudo escribir alguna de esas sus décimas antes de 1430. Pero de uno tenemos seguridad, de Juan Alfonso de Baena (1375-1434), el compilador del famoso *Cancionero* que lleva su nombre: es el poema nº 357 fechado en el año 1423.

De él ya hemos hablado, pero volvemos a hacerlo por la singularidad y el papel central que le damos en este estudio. Lleva por título «Petición que fizo e ordenó el dicho Juan Alfonso de Baena al Rey nuestro señor» y va dirigido contra los poetas Alfonso Álvarez de Villasandino y Fernán Manuel de Lando, a quienes reconoce como «los mejores trovadores de Castilla», pero envidiosos hacia él («amos tienen de mí saña»). La fecha de 1423 se la ponen a este poema los editores del *Cancionero de Baena*, Dutton y González Cuenca⁵¹. Sin embargo, el primero de ellos, autor del

⁵¹ B. Dutton y J. González Cuenca (eds.), *op. cit.*, pág. 637.

anterior e inconmensurable *Cancionero del siglo XV*, la fecha de 1423 se la había asignado solo a tres poemas del mismo Baena: «Señores discretos a gran maravilla» (ID1483), «Fernand Manuel, por que se publique» (ID1484) y «Señor Juan Alfonso, pues anda el repique» (ID1485), los tres de arte mayor (correspondientes a los nº 358, 359 y 360 de la edición del *Cancionero de Baena*), dejando al poema que aquí tratamos (ID1482) sin fecha alguna. Pero tiene sentido datar también a este poema con la fecha de 1423, puesto que es el que inicia la sección «Reqüestas: Aquí se comiençan las canticas e dezires e preguntas e reqüestas que fizo e ordenó en su tiempo Johan Alfonso de Baena» con que el propio Baena ordenó su *Cancionero*, y a continuación de él vienen los otros tres con esa fecha consignada.

El poema consta de 3 coplas reales y una finida, las décimas con el extrañísimo sistema de solo tres rimas (*abbaa:cccaa*) y con la más extraña aún de que la rima *a* es idéntica en las tres décimas (*-aña*), incluso en la finida. Lo copiamos íntegramente, incluso con las notas de los editores del *Cancionero de Baena*:

Señor alto, Rey de España,
por vos dar plazer e viçio⁵²
e fazervos grant serviçio,
yo tomé carga tamaña⁵³
de entrar en tal montaña
contra dos tan sabidores
e muy lindos trovadores
de Castilla los mejores.
¡Libreme Santa Susaña
d' estos dos e su compañía!

Señor alto, Rey de España,
pues Illescas⁵⁴, viejo cano,
e Manuel⁵⁵ el sevillano
amos⁵⁶ tienen de mí saña,
con mi lengua de guadaña,
maguer⁵⁷ tengo fea vista
e non só frant coronista,
juro a Dios que yo los vista
del paño de tiritaña⁵⁸,
e veamos quién regaña⁵⁹.

⁵² deleite.

⁵³ tan grande.

⁵⁴ Villasandino.

⁵⁵ Fernán Manuel [de Lando].

⁵⁶ ambos.

⁵⁷ aunque.

⁵⁸ seda endeble; vestirlos de tiritaña es vestirlos como bufones de la corte, ponerlos en ridículo.

⁵⁹ hace muecas.

Señor alto, Rey de España,
 pues tenemos tales juezes
 que miren nuestros jaezes,
 si venimos de Alimaña
 o de Chipre o de Cucaña⁶⁰,
 mande vuestra señoría
 que pierdan malenconía
 e tomen plazentería,
 sin enojo e sin zizaña,
 ca la burla non rascaña⁶¹.

Finida

Señor alto, Rey de España,
 yo les mando mal otoño,
 ca les meteré el demoño;
 démelo por testimoño⁶²
 Ferrad López de Saldaña⁶³,
 que de risa bien se apaña.

¿Es este poema de Juan Alfonso de Baena el primero escrito en coplas reales? No lo sabemos, pero, de momento (siempre de momento)⁶⁴, es el primero datado: 1423. Y es de advertir que en él Baena replica y se defiende (a la vez que ataca) a los dos «mejores trovadores de Castilla», Villasandino y Lando, y lo hace en un metro distinto y nuevo, la copla real, a diferencia del metro que usan sus adversarios, la décima antigua.

También Baena usó de la décima antigua (nº 261 de su *Cancionero*), luego debe concebirse a este autor como perteneciente a ese momento de interregno en que conviven y alternan ambos modelos de la estrofa de diez versos, lo mismo que hicieron Anton de Montoro y Fernando de la Torre. No así Juan de Mena, quien, como hemos visto, usó de la copla real y solo de la copla real.

Así las cosas, damos a Juan Alfonso de Baena por autor de la primera copla real de la poesía castellana.

¿Mas fue él quien puso a la copla real «de moda»? No lo creemos. Se produce aquí, de nuevo, un proceso que creemos paralelo al que se producirá siglo y medio más tarde al sustituirse la copla real por la «espinela». No fue Espinel el «creador» de la espinela, otros varios lo hicieron antes que él, pero seguramente fue por él, por la «autoridad» que tenía en el mundo de las letras

⁶⁰ Jauja, lugar imaginario.

⁶¹ araña, es hiriente.

⁶² testimonio.

⁶³ Camarero Mayor de Juan II.

⁶⁴ Es muy recomendable en estas cuestiones usar el adverbio *hipotéticamente*, tal cual practica y recomienda el gran investigador de la poesía española del siglo XV, Brian Dutton. Dice: «Muchas de mis proposiciones habrá que entenderlas con el adverbio *hipotéticamente*» («El desarrollo del *Cancionero General* de 1511», *Actas del Congreso Romancero-Cancionero [Ucla 1984]*, I, págs. 81-82).

del momento (aunque no solo por él), por lo que se impuso desde entonces como modelo poético de la estrofa de diez versos. ¿Y en el proceso de sustitución de la décima antigua por la copla real, qué poeta pudo tener «autoridad» para influir sobre sus contemporáneos? Para nosotros no hay duda: Juan de Mena, el poeta más influyente del siglo xv, el que «logra imponerse como uno de los poetas más exitosos de entre una larga lista que hoy supera los ochocientos nombres», como dicen Ángel Gómez Moreno y Teresa Jiménez Calvente, editores de la *Obra completa* del poeta⁶⁵. Y fue Juan de Mena, también, uno de los poetas que mayor número de coplas reales escribió, y en su caso el único modelo de estrofas de diez versos que practicó, siempre con un sistema de cuatro rimas: *abaab:cdccd*.

Solo Antón de Montoro escribió más coplas reales de Mena, pero aquél ni remotamente pudo tener la influencia y menos la «autoridad» de éste como para imponer o al menos influir en el uso de la copla real. Montoro nació antes que Mena, pero murió bastante después, por lo que pudo escribir coplas reales antes que él, pero otras las escribió, sin duda, después, y es muy posible que la preferencia que Montoro tuvo por este metro se debiera a la influencia de Mena; de hecho son varios los poemas de Montoro dedicados al gran poeta cordobés (los catalogados con los núms. 50, 51, 52 y 53 de su *Cancionero*): en el nº 51 lo llama «patriarca», y en el nº 53 con el expresivo título de «Montoro en loor de Juan de Mena» lo compara con el también cordobés Séneca y aún lo encumbra, «que la pérdida del padre/fue ganar con la del hijo», y aún invoca a Mena contra su enemigo poético Juan Agraz (nº 63 y nº 64). Y hasta es posible que el sistema de rimas que impera en la coplas reales de Montoro *abaab:cdccd* sea también influencia de Mena, que la impuso.

Concluyendo: no tenían razón Clarke, Cossío y Navarro Tomás cuando dijeron que la primera copla real fue escrita por Juan de Mena, pues antes que él lo hizo Juan Alfonso de Baena, pero sí la tiene Navarro Tomás cuando dice que «el tipo simétrico *abaab:cdccd* [...] repetido con preferencia por Juan de Mena fue destacándose sobre las demás combinaciones hasta hacerse reconocer como representación característica de la *copla real* y como una de las estrofas más peculiares de la poesía castellana del siglo xv»⁶⁶.

⁶⁵ Á. Gómez Moreno y T. Jiménez Calvente, *op. cit.*, pág. xiii.

⁶⁶ T. Navarro Tomás, *op. cit.*, pág. 132.

La primera copla real en la poesía castellana

Primer verso	Autor	Fuente	Tipo décima	Núm. décimas	Dutton ID
Amor, quando tú ordenaste	Alfonso Montoro	<i>Canc. Palacio</i> 82	real	1+copla	
Anda, ve con diligencia	Mena	Mena: <i>O. completa</i>	real	7	0851
Ante las puertas del templo	Rodríguez del Padrón	<i>Canc. Palacio</i> 365 <i>Canc. Estúñiga</i> 13	antigua	4	0192
Antón, a plazer de Dios	Montoro	<i>Canc. Montoro</i> 31	real	9+fin	6767
Asayé de memorar	Montoro	<i>Canc. Montoro</i> 23	varias	5	2726
Capirote y sombrero	Montoro	<i>Canc. Montoro</i> 120	antigua	1	3043
Cerca mi gloria que veo	Santafé	<i>Canc. Palacio</i> 268	antigua	5	2631
Como el santo Job tentado	Montoro	<i>Canc. Montoro</i> 55	real	2+fin	3029
Como facen los novicios	Montoro	<i>Canc. Montoro</i> 53	varias	4	1905
Como ladrón que desea	Montoro	<i>Canc. Montoro</i> 56	real	2+fin	0174
Como quando las loçanas	Montoro	<i>Canc. Montoro</i> 75	real	2	1924
Como quien sube trepando	Mena	Mena: <i>O. completa</i>	real	2	0274
Con tal que Dios lo mantenga	Santillana	Mena: <i>O. completa</i>	antigua	1	3437
De más virtud que grandía	Montoro	<i>Canc. Montoro</i> 98	real	15+fin	1924
De Nola, Pedro, sennor	Carvajal	<i>Can. Estúñiga</i> 133	real	2+fin	0632
De palabra verdadera	Montoro	<i>Canc. Montoro</i> 97	pie quebrado	21	1930
Defensa nota de nos	Montoro	<i>Canc. Montoro</i> 95	real	49+fin	2910
Despierta, Rey, con provechos	Montoro	<i>Canc. Montoro</i> 96	real	34+fin	2911
Después que el pintor del mundo	Mena	Mena: <i>O. completa</i>	real	51	0156
Discreto varón pulido	Montoro	<i>Canc. Montoro</i> 5	antigua	1	1900
Dos mil sabios ayuntados	Montoro	<i>Canc. Montoro</i> 125	real	1	6763
El triste que más morir	Estúñiga	<i>Can. Estúñiga</i> 5	real	25+fin	0036
El velo de la ignorancia	Carvajal	<i>Can. Estúñiga</i> 129	real	11	0628
En coplas llenas de azogue	Lando	<i>Canc. Baena</i> 260	antigua	4+fin	1394
Es el triste de Montoro	Montoro	<i>Canc. Montoro</i> 1	real	1	1915
Filósofo palançiano	Lando	<i>Canc. Baena</i> 285	antigua	7+fin	1418
Gentilhombre de quien só	Montoro	<i>Canc. Montoro</i> 62	real	25+fin	1932
Gran reprehensor de avaros	Montoro	<i>Canc. Montoro</i> 19	real	7	1921
Granada, quién la supiesse	Mena	Mena: <i>O. completa</i>	real	2	
Guay de aquel hombre que mira	Mena	Mena: <i>O. completa</i> <i>Canc. Estúñiga</i> 3	real	12+fin	0006
Johan Alfonso, alçad la cara	Lando	<i>Canc. Baena</i> 263	antigua	6+fin	1397

Juan Agraz, huir os vala	Montoro	<i>Canc. Montoro 63</i>	antigua	1	6772
Juan, señor y grande amigo	Montoro	<i>Canc. Montoro 65a</i>	real	5	1903
La lumbre se recogía	Mena	<i>Mena: O. completa</i>	real	11+fin	0036
Las trovas que vos hacé	Román	<i>Canc. Montoro 69j</i>	antigua	1	3022
Los que siguides la vía	Padilla y Sarnés	<i>Canc. Palacio 112</i>	antigua	5	
Lleno de prosperidad	Montoro	<i>Canc. Montoro 9</i>	real	1	2741
Magnificencia y virtud	Fdo. Torre	<i>Can. Estúñiga 94</i>	varias	6	0594
Muy alegre queda Titis	Mena	<i>Mena: O. completa</i>	real	1	3441
Muy discreta, bella y buena	Montoro	<i>Canc. Montoro 113</i>	antigua	1+copla	3006
Nin quieren morir mis males	Diego Castillo	<i>Can. Estúñiga 24</i>	real	20	0550
No habrán gana de comer	Anónimo	<i>Juzio hallado</i>	espinela		3544
Non pudo sufrir tal yerro	Mena	<i>Mena: O. completa</i>	real	1	0340
O triste partida mía	Estúñiga	<i>Can. Estúñiga 2</i>	varias	8	0421
Ombre de muy malas gatas	Román	<i>Canc. Montoro 69h</i>	real	1	3023
Pecador, dellos venís	Montoro	<i>Canc. Montoro 69g</i>	real	1	3021
Pese a vos, Porçel, y ayna	Montoro	<i>Canc. Montoro 115</i>	real	1	2733
Podéis llamarme nemigo	Valladolid	<i>Canc. Montoro 65b</i>	real	5	3025
Por que la que nunca venga	Mena	<i>Mena: O. completa</i>	real	1	3436
Por ver que siempre buscades	Mena	<i>Mena: O. completa</i>	real	5+fin	2237
Presumir de vos loar	Mena	<i>Mena: O. completa</i>	real	9	2328 4944
Pues el tiempo es ya pasado	Mena	<i>Mena: O. completa</i>	real	8	0852
Pues quiere Dios que seamos	Montoro	<i>Canc. Montoro 2</i>	real	1	6770
Pues razón es que sostenga	Mena	<i>Mena: O. completa</i>	real	1	3438
Puesto que tristeza et mal	Torquemada	<i>Canc. Palacio 323</i>	antigua	3+copla	2680
Quién podría comportar	Carvajal	<i>Can. Estúñiga 105</i>	real	7+fin	0604
Quien se atreve a navegar	Rengifo	<i>Rengifo: Arte poética</i>	real	1	
Recordad, Antón, que dormís	Román	<i>Canc. Montoro 69f</i>	real	1	3020
Rey de muy gran señoría	Montoro	<i>Canc. Montoro 72</i>	real	1	1901
Rey sabe tenporizar	Montoro	<i>Canc. Montoro 71</i>	real	1	0267
Rey umano, poderoso	Mena	<i>Mena: O. completa</i>	real	7+fin	0328
Rey virtud, Rey vencedor	Mena	<i>Mena: O. completa</i> <i>Canc. Baena 471</i>	real	3	0161
Sé que vuestra señoría	Montoro	<i>Canc. Montoro 17</i>	real	1+fin	2721
Señor alto, Rey de España	Baena	<i>Canc. Baena 357</i>	real	3+fin	1482
Señor, pocas noches yogue	Baena	<i>Canc. Baena 261</i>	antigua	4+fin	1395
Si las mis llagas mortales	Estúñiga	<i>Can. Estúñiga 7</i>	real	5	0018
Sin pavor muy codicioso	Villasandino	<i>Canc. Baena 578</i>	antigua	4	2686

Suena de vos una fama	Montoro	<i>Canc. Montoro</i> 102	real	1	0177
Vosotros, los amadores	Fdo. Guevara	<i>Can. Estúñiga</i> 125	real	2	0624
Vuestro saber cotejando	Mena	<i>Mena: O. completa</i>	real	2	0275
Yo non quiero maldecir	Juan Tapia	<i>Canc. Palacio</i> 301	real	1	2663
Yra, sanna et crueldat	Diego Castillo	<i>Can. Estúñiga</i> 19	real	15	0549

